Capítulo IX

LITERATURA Y SOCIEDAD

La literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Los artificios literarios tradicionales como el simbolismo y el metro son sociales en su misma naturaleza; son convenciones y normas que sólo pueden haberse producido en la sociedad. Pero, además, la literatura "representa" "la vida"; y "la vida" es, en gran medida, una realidad social, aun cuando también hayan sido objeto de "imitación" literaria el mundo natural y el mundo interior o subjetivo del individuo. El propio poeta es miembro de la sociedad, y tiene una condición social específica; recibe un cierto reconocimiento y recompensa sociales; se dirige a un público, por hipotético que éste sea. En rigor, la literatura ha nacido, por lo común, en íntimo contacto con determinadas instituciones sociales; y puede ocurrir que en la sociedad primitiva no podamos siquiera distinguir la poesía del ritual, de la magia, del trabajo o del juego. La literatura tiene también una función o "uso" social, que no puede ser puramente individual. De aquí que una gran mayoría de las cuestiones planteadas por los estudios literarios sean, por lo menos en última instancia o por derivación, cuestiones sociales: cuestiones de tradición y convención, de normas y géneros, de símbolos y mitos. Con Tomars, podemos decir: "Las instituciones estéticas no se basan en instituciones sociales; ni siquiera forman parte de instituciones sociales: son instituciones sociales de un determinado tipo y están íntimamente relacionadas con las demás" [1].

Por lo común, sin embargo, la investigación relativa a "la literatura y la sociedad" se plantea de un modo más angosto y externo. Se formulan cuestiones sobre las relaciones de la literatura con una situación social dada, con un determinado sistema económico, social y político; se hacen intentos de exponer y definir la influencia de la sociedad sobre la literatura y de fijar y juzgar el puesto de la literatura en la sociedad. Este acercamiento sociológico a la literatura lo cultivan particularmente los que profesan una filosofía social específica. Los críticos marxistas no sólo estudian estas relaciones entre literatura y sociedad, sino que tienen también su concepto netamente definido de lo que deben ser tales relaciones, tanto en nuestra sociedad actual como en una futura sociedad sin clases. Practican la crítica valorativa, basada en criterios políticos y éticos no literarios. No sólo nos dicen lo que fueron y son las relaciones y derivaciones sociales de la obra de un autor, sino lo que hubieran debido ser o debieran ser [2]. No sólo son estudiosos de la literatura y de la sociedad, sino profetas del futuro, admonitores, propagandistas; y se les hace difícil separar estas dos funciones.

De la relación entre literatura y sociedad suele tratarse partiendo de la frase, que se remonta a De Bonald, de que "la literatura es una expresión de la sociedad". Pero ¿qué significa este axioma? Si supone que la literatura, en cualquier momento dado, refleja "rectamente" la situación social vigente, entonces es falso; pero es lugar común, trillado y vago y si sólo significa que la literatura retrata algunos aspectos de la realidad social [3]. Decir que la literatura refleja o expresa la vida es todavía más ambiguo. El escritor, inevitablemente, expresa su experiencia y concepto total de la vida; pero sería manifiestamente contrario a la verdad decir que expresa cabal y exhaustivamente la totalidad de la vida, o incluso la vida toda de una época dada. Constituye un criterio valorativo específico decir que un autor debe dar expresión plena a la vida de su época, que debe ser "representativo" de su siglo y de su sociedad. Además —ocioso es decirlo—, los términos "pleno" y "representativo" requieren no escasa medida de interpretación: en la mayor parte de la crítica social parecen significar que el autor no debe ignorar situaciones sociales específicas (verbigracia, la miserable condición del proletariado), o incluso

que debe compartir con el crítico una actitud e ideología que son exclusivas de éste.

En la crítica hegeliana y en la de Taine no se hace otra cosa que equiparar la grandeza artística a la grandeza histórica o social. El artista expresa verdad y asimismo, forzosamente, verdades históricas y sociales. Si las obras de arte aportan "documentos es *porque* son monumentos" [4]. Se postula la armonía entre el genio y la época. La calidad de "representativo", la "verdad social", es, por definición, efecto y a la vez causa del valor artístico. Aunque a un sociólogo moderno puedan parecerle documentos sociales mejores, las obras de arte mediocres, medias, son, para Taine, inexpresivas y, por tanto, no son representativas. La literatura no es realmente reflejo del proceso social, sino la esencia, suma y cifra de toda la historia.

Sin embargo, más acertado parece aplazar el problema de la crítica valorativa hasta que hayamos desentrañado las relaciones que realmente existen entre la literatura y la sociedad. Estas relaciones descriptivas (a diferencia de las normativas) son susceptibles de una clasificación bastante fácil.

Tenemos primeramente la sociología del escritor y de la profesión e instituciones literarias, toda la cuestión de la base económica de la producción literaria, procedencia y condición social del autor e ideología social, que puede manifestarse en formas y actividades extraliterarias. Plantéase después el problema del fondo social, las derivaciones y propósitos sociales de las obras literarias mismas. Por último, se nos presenta el problema del público y el de la influencia social real de la literatura. La cuestión de hasta qué punto viene determinada realmente la literatura por su marco social o depende de éste, del cambio y evolución sociales, es cuestión que, de un modo u otro, habrá de entrar en las tres subdivisiones de nuestro problema: la sociología del escritor, el contenido social de las obras mismas y la influencia de la literatura en la sociedad. Habremos de decidir qué se entiende por dependencia o causalidad; y, por último, llegaremos al problema de la integración cultural y, particularmente, a cómo está integrada nuestra propia cultura.

Como todo escritor es miembro de la sociedad, cabe estudiarlo como ente social. Aunque su biografía constituye la fuente principal, tal estudio puede ampliarse fácilmente hasta abarcar el ambiente todo

Instituto Tecnológico y de Estudios
Superiores de Monterrey
Biblioteca-San Luis

del que procedía y en el cual vivió. Será posible acumular noticias sobre la procedencia social, el trasfondo familiar, la posición económica de los escritores. Podemos señalar cuál ha sido la parte que exactamente corresponde a aristócratas, burgueses y proletarios en la historia de la literatura; podemos, por ejemplo, demostrar la parte predominante que los hijos de las clases de las profesiones liberales y de las comerciales tienen en la producción literaria norteamericana [5]. Las estadísticas pueden demostrar que, en la Europa moderna, la literatura ha reclutado gran parte de sus cultivadores en las clases medias, ya que la aristocracia se preocupaba de alcanzar gloria o se entregaba al ocio, mientras a las clases bajas se les brindaban escasas oportunidades de instruirse. En Inglaterra, esta generalización sólo es válida con grandes reservas. Los hijos de aldeanos y de obreros rara vez aparecen en la vieja literatura inglesa: las excepciones, constituidas por casos como los de Burns y Carlyle, se explican en parte por el democrático sistema escolar escocés. El papel desempeñado por la aristocracia en la literatura inglesa ha sido de una importancia poco común, debido en parte a haber estado menos desligada de las clases profesionales que en otros países donde no había primogenitura. Sin embargo, salvo contadas excepciones, todos los escritores rusos modernos anteriores a Goncharóv y Chéjov fueron aristócratas de origen. Hasta Dostoyevskii era prácticamente noble, aunque su padre, médico de un hospital de pobres de Moscú, no adquiriera tierras y siervos hasta años avanzados de su vida.

Es bastante fácil acopiar tales datos, pero no lo es tanto interpretarlos. ¿Determina la procedencia social la ideología y filiación sociales? Los casos de Shelley, Carlyle y Tolstoy son ejemplos evidentes de "traición" a la propia clase; fuera de Rusia, la mayoría de los escritores comunistas no son de origen proletario. Los críticos marxistas han llevado a cabo extensas investigaciones para determinar con precisión tanto la procedencia como la filiación social de los escritores rusos. Así, P. N. Sakulin basa su estudio de la literatura rusa reciente en cuidadosas distinciones entre las respectivas literaturas de los campesinos, la pequeña burguesía, la *intelligentsia* democrática, la *intelligentsia déclassée*, la burguesía, la aristocracia y el proletariado revolucionario [6]. En el estudio de la literatura más antigua, los estudiosos rusos intentan establecer minuciosas

distinciones entre los muchos grupos y subgrupos de la aristocracia rusa a que cabe demostrar que pertenecieron Púschkin y Gógoll, Turguiéniev y Tolstoy en virtud de las riquezas que heredaron y de sus primeras relaciones sociales [7]. Pero es difícil probar que Púschkin representara los intereses de la nobleza campesina empobrecida, y Gógoll los del pequeño terrateniente ucraniano; semejante conclusión queda en rigor refutada por la ideología general de sus obras y por la atracción que éstas han ejercido más allá de los límites de un grupo, clase o época [8].

El origen social de un escritor sólo desempeña papel secundario en las cuestiones planteadas por su condición, filiación e ideología sociales, pues es palmario que, a veces, los escritores se han puesto al servicio de una clase distinta de la suya propia. La mayor parte de la poesía palaciega fue escrita por hombres que, aunque nacidos en una capa social más baja, adoptaron la ideología y gustos de sus protectores.

La filiación, actitud e ideología social de un escritor pueden estudiarse no sólo en sus escritos, sino a veces también en documentos biográficos extraliterarios: El escritor ha sido ciudadano, se ha pronunciado sobre cuestiones de importancia social y política, ha tomado parte en las cuestiones de la época.

Se ha trabajado mucho sobre las ideas políticas y sociales de escritores determinados; y en época reciente se han estudiado con detenimiento cada vez mayor las derivaciones económicas de tales ideas. Así, L. C. Knights, afirmando que la actitud económica de Ben Jonson era profundamente medieval, pone de manifiesto cómo, al igual que varios de los dramaturgos de su época, satirizó la clase pujante de los usureros, monopolistas, especuladores y aventureros [9]. Muchas obras literarias —verbigracia, las historias de Shakespeare y los *Viajes de Gulliver* de Swift— se han vuelto a interpretar en íntima relación con el contexto político de la época [10]. Las declaraciones, decisiones y actividades nunca deben confundirse con las derivaciones sociales reales de la obra de un escritor. Balzac constituye un ejemplo notable de la posible escisión, pues, aunque sus simpatías declaradas estaban todas por el antiguo régimen, por la aristocracia y la Iglesia, su instinto y su imaginación eran presa mucho más del tipo adquisitivo, el especulador, el nuevo hombre fuerte de la

burguesía. Entre la teoría y la práctica, entre la profesión de fe y la capacidad creadora puede haber diferencias considerables.

Una vez sistematizados, estos problemas de origen, filiación e ideología sociales conducirán a una sociología del escritor como tipo, o como tipo en un determinado tiempo y lugar. Cabe distinguir a los escritores con arreglo a su grado de integración en el proceso social. Esta integración es muy íntima en la literatura popular, pero puede llegar a los extremos de disociación, de distanciamiento social, en la bohemia, en el *poète maudit* y en el genio creador independiente. En conjunto, en la época moderna y en Occidente, el literato parece haber relajado sus vínculos de clase. Ha surgido una "intelligentsia", una clase intermedia de profesionales relativamente independiente. Será tarea de la sociología literaria determinar su condición social precisa, su grado de dependencia respecto de la clase dominadora, las fuentes económicas exactas de su sostenimiento, el prestigio del escritor en cada sociedad.

Las líneas generales de esta historia presentan ya bastante claridad. En la literatura oral popular podemos estudiar el papel del cantor o narrador, que suele depender estrechamente del favor de su público: el aedo de la Grecia clásica, el *scop* de la antigüedad teutónica, el narrador profesional de leyendas populares del Oriente y de Rusia. En el estado-ciudad de Grecia, los trágicos y los compositores de ditirambos o himnos, como Píndaro, ocupaban una posición especial, semirreligiosa, que lentamente fue secularizándose, como se advierte comparando a Eurípides con Esquilo. Entre los cortesanos del Imperio romano hemos de recordar a Virgilio, Horacio y Ovidio dependiendo de la munificencia y benevolencia de su César y de Mecenas.

En la Edad Media tenemos el monje en su celda, el trovador y *Minnesänger* en la corte o en el castillo del señor feudal, los *clerici vagantes*. El escritor es clérigo o estudiante, o bien es cantor, juglar, menestral. Pero incluso reyes como Wenceslao II de Bohemia o Jacobo I de Escocia son entonces poetas-aficionados, diletantes. En el *Meistergesang* tudesco, los artesanos se organizan en gremios poéticos, son burgueses que cultivan la poesía como un arte. Con el Renacimiento surge un grupo relativamente independiente de escritores, los humanistas, que a veces van de país en país ofreciendo

sus servicios a diferentes protectores. Petrarca es el primer *poeta laureatus* moderno, poseído de un grandioso concepto de su misión, mientras Aretino es el prototipo del periodista literato, que vive del chantaje, y que es temido más que honrado y respetado.

En general, la historia de épocas posteriores es la transición del apoyo prestado por protectores, nobles o no, al prestado por editores que actúan de intérpretes del público lector. Sin embargo, el sistema de la protección aristocrática no fue universal. La Iglesia y al poco tiempo el teatro prestaron apoyo a tipos especiales de literatura. En Inglaterra, el sistema del patrocinio, al parecer, comenzó a decaer a principios del siglo XVIII. Durante algún tiempo, la situación económica de los literatos empeoró, privados de sus antiguos bienhechores y aún no sostenidos plenamente por el público lector. Los primeros años de la vida de Samuel Johnson en Grub Street y su desaire a lord Chesterfield simbolizan estos cambios. No obstante, una generación antes, Pope pudo amasar una fortuna con su traducción de Homero, pródigamente suscrita por la nobleza y los universitarios.

Sin embargo, las grandes recompensas económicas no llegan hasta el siglo XIX, cuando Scott y Byron ejercen enorme influencia sobre el gusto y la opinión pública. Voltaire y Goethe han hecho aumentar enormemente el prestigio y la independencia del escritor en Europa. El crecimiento del público lector, la fundación de las grandes revistas como la *Edinburgh Review* y la *Quarterly,* hicieron cada vez más de la literatura la "institución" que Próspero de Barante, escribiendo en 1822, calificó de casi independiente en el siglo XVIII [11].

Como afirma Ashley Thorndike, la "característica sobresaliente de las publicaciones impresas del siglo XIX no es su vulgarización ni su mediocridad, sino, antes bien, su especialización. Estas publicaciones no se dirigen ya a un público uniforme y homogéneo: están divididas entre muchos públicos y, por consiguiente, en muchos temas, intereses y fines" [12]. En *Fiction and the Reading Public,* que bien podría considerarse una homilía sobre el texto de Thorndike, Mrs. Q. D. Leavis [13] señala que el aldeano del siglo XVIII que había aprendido a leer tenía que leer lo que leían la pequeña nobleza y los universitarios; que, en cambio, a los lectores del siglo XIX no cabe calificarlos propiamente de público, sino de públicos. Nuestra época

conoce todavía más multiplicaciones y subdivisiones en punto a publicaciones de todas clases: hay libros para niños de nueve o diez años, para estudiantes de enseñanza media, para "los que viven solos"; existen revistas profesionales, boletines, novelas del Oeste, historias noveladas, etc. Todos se especializan: editores, revistas y escritores.

Resulta así que el estudio de la base económica de la literatura y de la condición social del escritor va indisolublemente unido al estudio del público a que se dirige y del cual depende económicamente [14]. Hasta el mecenas aristócrata constituye un público, y, a veces, un público exigente, que no sólo exige adulación personal, sino también acomodación a las convenciones de su clase. En la sociedad más antigua, en la comunidad en que florece la poesía popular, la dependencia del autor respecto del público es todavía mayor: su obra no se transmitirá a menos que agrade inmediatamente. El papel desempeñado por el público en el teatro es al menos igualmente tangible. Se ha intentado incluso hacer remontar los cambios en los períodos y estilo de Shakespeare al cambio de público que se da al pasar del *Globe,* tablado al aire libre, en el South Bank, con su mezclada concurrencia, al *Black Friars,* local cerrado frecuentado por la buena sociedad. Más difícil resulta seguir la pista a las relaciones concretas entre autor y público en época posterior, cuando el público lector aumenta rápidamente, se vuelve disperso y heterogéneo y tales relaciones se hacen más indirectas y oblicuas. El número de intermediarios entre escritores y público aumenta. Podemos estudiar el papel desempeñado por instituciones sociales y asociaciones como el salón, el café, el club, la academia y la universidad. Podemos seguir retrospectivamente la historia de revistas, periódicos y editoriales. El crítico pasa a ser un intermediario importante; un grupo de *connaisseurs,* bibliófilos y coleccionistas puede mantener ciertas clases de literatura; y las mismas sociedades literarias pueden coadyuvar a crear un público especial de escritores o seudoescritores. Sobre todo en Norteamérica, las mujeres, que, según Thornstein Veblen, sustituyen al marido, fatigado hombre de negocios, en el "consumo" de las artes, se han convertido en activos determinantes del gusto literario.

Sin embargo, las viejas pautas no han sido sustituidas por completo. Todos los Estados modernos apoyan y fomentan la literatura en distinta medida; y la protección implica, desde luego, fiscalización e intervención [15]. Sería difícil exagerar la influencia deliberada del Estado totalitario en los últimos decenios, influencia que ha sido negativa en la supresión, la quema de libros, la censura, el silenciamiento y la represión, y positiva en el fomento del regionalismo de "sangre y tierra" o "realismo socialista" soviético. El hecho de que el Estado no haya logrado crear una literatura que, ajustándose a directrices ideológicas, siga siendo arte grande, no puede impugnar el concepto según el cual la reglamentación oficial de la literatura es eficaz brindando posibilidades de creación a quienes se identifiquen voluntaria o reaciamente con las disposiciones oficiales. Así, en la Rusia soviética, la literatura se está convirtiendo de nuevo en arte comunal, al menos en teoría, y el artista ha vuelto a ser integrado en la sociedad.

La curva del éxito, supervivencia y reafirmación de una obra o del renombre y fama de un escritor es principalmente un fenómeno social. En parte pertenece, desde luego, a la "historia" literaria, ya que el prestigio y la fama se miden por la influencia real de un escritor sobre otros, por su capacidad general de transformar y modificar la tradición literaria. En parte, el prestigio es cuestión de reacción crítica: hasta ahora, ha sido determinado principalmente sobre la base de manifestaciones más o menos formales que se suponen representativas del "lector corriente" de una época. De aquí que, aunque toda la cuestión de la mudanza constante de los gustos sea "social", pueda asentarse sobre una base más netamente sociológica: realizando una labor detallada se puede investigar la concordancia real entre una obra y aquel determinado público que la ha hecho triunfar; se pueden acumular datos sobre ediciones y sobre ejemplares vendidos.

La estratificación de toda sociedad se refleja en la estratificación de sus gustos. Aunque las normas de las clases altas suelen influir sobre las inferiores, a veces el movimiento se invierte: ejemplo elocuente lo constituye el interés por el folklore y el arte primitivo. No existe un paralelismo forzoso entre el progreso político y social y el estético: en literatura, la dirección pasó a la burguesía mucho

antes que la supremacía política. La estratificación social puede quedar interferida y aun anulada en cuestiones de gustos por diferencias de edad y de sexo, por determinados grupos y asociaciones. La moda también es fenómeno importante en la literatura moderna, ya que, en una sociedad fluida que vive en régimen de competencia, las normas de las clases altas, rápidamente imitadas, están necesitadas de sustitución constante. Sin duda, los rápidos cambios de gusto actuales parecen reflejar los rápidos cambios sociales registrados en las últimas décadas y la imprecisa relación general entre el artista y el público.

El aislamiento del escritor moderno respecto de la sociedad, del que son exponentes Grub Street, la bohemia, Greenwich Village, el escritor norteamericano que emigró voluntariamente a Europa, pide ser objeto de estudio sociológico. Un socialista ruso, Gueorguii Plejanov, cree que la doctrina de "el arte por el arte" nace cuando los artistas sienten una "oposición irreductible entre sus aspiraciones y las aspiraciones de la sociedad a que pertenecen. Para que se produzca, los artistas han de ser muy hostiles a su sociedad y no han de abrigar esperanza alguna de modificarla" [16]. En su *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Levin L. Schücking ha esbozado algunos de estos problemas; en otra obra ha estudiado detenidamente el papel de la familia y de las mujeres como público en el siglo XVIII [17].

Aunque se ha acumulado abundante material, rara vez se han extraído conclusiones bien fundadas acerca de las relaciones exactas entre la producción literaria y sus fases económicas, o aun respecto a la influencia exacta ejercida por el público sobre un determinado autor. Es evidente que la relación no es de simple dependencia o de observancia pasiva de las prescripciones dictadas por el mecenas o el público. Cabe que los escritores logren crear su propio público; en rigor, como Coleridge sabía, todo escritor nuevo ha de crear el gusto que sea capaz de gozar de su obra.

El escritor no sólo experimenta la influencia de la sociedad, sino que influye en ella. El arte no sólo reproduce la Vida, sino que también le da forma. Cabe que las personas moldeen su vida siguiendo el ejemplo de héroes y heroínas de novela. La gente ha hecho el amor, ha cometido crímenes, se ha suicidado siguiendo la pauta de un libro, ya sea el *Werther* o *Los tres mosqueteros*. Pero ¿podremos

determinar con precisión la influencia de un libro en sus lectores? ¿Será posible alguna vez determinar la influencia de la sátira? ¿Cambió Addison realmente las costumbres de su sociedad, o provocó reformas Dickens en las cárceles de acreedores, en las escuelas o en los hospicios? [18]. ¿Fue de verdad Enriqueta Beecher Stowe "la mujercita que hizo la guerra grande"? *. ¿Ha hecho cambiar *Lo que el viento se llevó* la actitud de los lectores del Norte de Estados Unidos para con la guerra de Mrs. Beecher Stowe? ¿Qué efecto han ejercido en sus lectores Hemingway y Faulkner? ¿Hasta qué punto influyó la literatura en la génesis del nacionalismo moderno? Sin duda, las novelas históricas de Walter Scott en Escocia, de Enrique Sienkievich en Polonia, de Alois Jirásek en Checoslovaquia han contribuido de modo muy concreto a acrecer el orgullo nacional y la memoria colectiva de acontecimientos históricos.

Cabe sentar la hipótesis —plausible, sin duda— de que los jóvenes quedan influidos por sus lecturas de un modo más directo e intenso que los viejos; que los lectores inexpertos toman la literatura ingenuamente más como transcripción que como interpretación de la vida; que los que disponen de pocos libros los toman mucho más en serio que los que leen mucho y por oficio. ¿Podemos ir más allá de esta conjetura? ¿Cabe hacer uso de cuestionarios y de cualquier otro procedimiento de indagación sociológica? Lograr una objetividad exacta es imposible, ya que el intento de redactar historiales dependerá de la memoria y de las facultades analíticas del interrogado, y su testimonio habrá de ser ordenado y valorado por una mente también falible. Pero la cuestión de cómo afecta la literatura a su público es empírica y debe contestarse —si es que es susceptible de contestación— recurriendo a la experiencia; y como nos referimos a la literatura y a la sociedad en el sentido más amplio, hay que apelar a la experiencia no sólo del *connaisseur,* sino de la especie humana. Apenas hemos comenzado a estudiar tales cuestiones [19].

En buena parte, el procedimiento más corriente para abordar la cuestión de las relaciones entre la literatura y la sociedad es el estudio de obras literarias como documentos sociales, como supuestos retratos de la realidad social. Tampoco se puede dudar de que quepa extraer de la literatura alguna especie de cuadro social. En rigor, ésta ha sido una de las primeras utilidades que los estudiosos sistemáticos han tratado de extraer de la literatura. Thomas Warton, el primer historiador verdadero de la poesía inglesa, afirmaba que la literatura tiene el "mérito peculiar de registrar fielmente las características de los tiempos y de conservar la representación más pintoresca y expresiva de las costumbres" [20], y para él, como para muchos de sus sucesores, la literatura es fundamentalmente un tesoro de trajes y costumbres, una fuente de información para la historia de la civilización, especialmente de la caballería y su decadencia. En cuanto a los lectores modernos, muchos de ellos sacan sus principales impresiones sobre sociedades extranjeras de sus lecturas de novelas, de Sinclair Lewis y Galsworthy, de Balzac y Turguiéniev.

* Se alude a la hipótesis de que *La cabaña del tío Tom* contribuyó a que se declarase la Guerra de Secesión norteamericana.

Utilizada como documento social, puede hacerse que la literatura dé las líneas generales de la historia social. Chaucer y Langland conservan aspectos de la sociedad del siglo XIV. En el prólogo de los *Cuentos de Cantorbery* no tardó en advertirse que se contenía una sinopsis casi completa de tipos sociales. Shakespeare en *Las alegres comadres de Windsor,* Ben Jonson en diversas obras dramáticas y Thomas Deloney parecen decirnos algo acerca de la clase media de la época isabelina. Addison, Fielding y Smollett retratan la nueva burguesía del siglo XVIII; Jane Austen, la pequeña nobleza campesina y los clérigos rurales de principios del siglo XIX, y Trollope, Thackeray y Dickens, el mundo victoriano. En las postrimerías del siglo, Galsworthy nos describe la alta clase media inglesa; Wells, la clase media modesta; Bennett, las ciudades de provincias.

En cuanto atañe a la vida norteamericana, se podría reunir análoga colección de cuadros sociales utilizando desde las novelas de Enriqueta Beecher Stowe y de Howells hasta las de Farrell y Steinbeck. La vida de París y de la Francia posteriores a la Restauración parece perdurar en los centenares de personajes que pasan por las páginas de la *Comedia humana* de Balzac; y Proust dibujó con detalle infinito las estratificaciones sociales de la aristocracia francesa decadente. La Rusia de los terratenientes del siglo XIX aparece en las novelas de Turguiéniev y de Tolstoy; tenemos vislumbres del merca-

der y del intelectual en los cuentos y en el teatro de Chéjov y de campesinos de granjas colectivizadas en Schólojov.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Se puede montar y exponer el "mundo" de cada autor, el papel que cada uno asigna al amor y al matrimonio, a los negocios, a las profesiones, su retrato de clérigos, sean estúpidos o inteligentes, santos o hipócritas; o bien cabe especializarse en los marinos de Jane Austen, en los *arrivistes* de Proust, en las casadas de Howells. Esta clase de especialización se traducirá en monografías sobre "Relaciones entre casero e inquilino en la novela norteamericana del siglo XIX", "El marinero en la novela y en el teatro ingleses" o bien sobre "Norteamericanos de origen irlandés en la novela contemporánea".

Pero estos estudios resultarán de escaso valor mientras den por sentado que la literatura es simplemente un espejo de la vida, una reproducción, y, por lo mismo, evidentemente, un documento social. Tales estudios sólo tienen sentido si conocemos el método artístico del novelista estudiado, si podemos decir —no ya en términos generales, sino concretamente— qué relación guarda el cuadro o retrato con la realidad social. ¿Es realista de propósito? ¿O es, en ciertos momentos, sátira, caricatura o idealización romántica? En un estudio de admirable lucidez sobre la aristocracia y la clase media en Alemania, Kohn-Bramstedt nos precave justificadamente diciendo: "Sólo quien tenga conocimiento de la estructura de una sociedad a base de fuentes que no sean las puramente literarias será capaz de averiguar si ciertos tipos sociales y su comportamiento se reproducen y hasta qué punto se reproducen en la novela. En cada caso ha de separarse sutilmente qué es pura fantasía, qué observación realista y qué expresión tan sólo de los deseos del autor" [21]. Haciendo uso del concepto de "tipos sociales" ideales de Max Weber, el mismo investigador estudia fenómenos sociales como el odio de clase, el comportamiento del *parvenu*, el esnobismo y la actitud hacia los judíos; y mantiene que tales fenómenos no son tanto hechos objetivos y formas de conducta como actitudes complejas, ilustradas hasta ahora mucho mejor en la novela que en otras fuentes. Los estudiosos de actitudes y aspiraciones sociales pueden aprovechar el material literario si saben interpretarlo como es debido. En rigor, para las

épocas más antiguas se verán obligados a utilizar fuentes literarias o, al menos, semiliterarias, por falta de testimonios de los sociólogos de la época: escritores que se ocupan de política, de economía, y de cuestiones públicas en general.

Los héroes y heroínas de la novela, los villanos y aventureras brindan interesantes indicios de estas actitudes sociales [22]. Estos estudios obligan a adentrarse constantemente en la historia de las ideas éticas y religiosas. Conocemos la situación del traidor en la Edad Media y la actitud medieval hacia la usura que, demorándose hasta entrar en el Renacimiento, nos da a Shylock y después al avaro de Molière. ¿Qué "pecado mortal" han atribuido principalmente los siglos posteriores al villano? Y ¿se concibe su villanía en función de la moralidad personal o de la moralidad social? ¿Es el villano, por ejemplo, artista en raptos o malversador de pensiones de viudedad?

El caso clásico es el de la comedia inglesa de tiempos de la Restauración. ¿Fue simplemente el reino de los cornudos, el país encantado de los adulterios y matrimonios de apariencia, como creía Lamb? ¿O fue, como Macaulay quisiera hacernos creer, retrato fiel de una aristocracia decadente, frívola y brutal? [23]. ¿No debiéramos más bien, rechazando ambas alternativas, ver qué determinado grupo social creó este arte y para qué público? ¿No habría que tratar de indagar si fue un arte naturalista o un arte estilizado? ¿No debiéramos tener en cuenta la sátira y la ironía, la ridiculización de sí mismo y la fantasía? Como toda la literatura, tampoco estas comedias son simplemente documentos, sino obras de teatro con figuras estereotipadas, situaciones estereotipadas con matrimonios escenográficos. Edgar E. Stoll termina sus muchos argumentos sobre estos extremos diciendo: "Evidentemente, esto no es una "sociedad real", no es un retrato fiel, ni siquiera de la "vida elegante"; es palmario que no es Inglaterra, que ni siquiera es "Inglaterra bajo los Estuardo", sea antes o después de la Revolución o de la Gran Rebelión" [24]. Con todo, la saludable insistencia en la convención y la tradición que se encuentra en obras como la de Stoll no puede desentrañar por completo las relaciones entre la literatura y la sociedad. Hasta la alegoría más abstrusa, la pastoral menos real, la farsa más burda, debidamente interrogadas, pueden decirnos algo de la sociedad de un época.

La literatura sólo se produce como parte de una cultura, en un medio ambiente dentro de un contexto social. La famosa trinidad *race, milieu* y *moment* de Taine, ha conducido en la práctica al estudio exclusivo del *milieu*. La raza es una magnitud fija e incógnita, con que Taine opera muy imprecisamente. A veces, es simplemente el supuesto "carácter nacional" o el "espíritu" inglés o francés. El momento puede disolverse en el concepto de medio. Una diferencia de época significa simplemente un marco distinto; pero la verdadera cuestión de análisis sólo se plantea si tratamos de aislar el término *milieu*. Advertiremos entonces que el marco más inmediato de una obra literaria es su tradición lingüística y literaria, y que, a su vez, esta tradición está encuadrada en un "clima" cultural general. Mucho menos directamente puede relacionarse la literatura con situaciones económicas, políticas y sociales concretas. Claro es que existen relaciones recíprocas entre todas las esferas de las actividades humanas. Acaso quepa establecer una cierta relación entre los modos de producción y la literatura, ya que un sistema económico suele implicar algún sistema de autoridad y ha de influir en las formas de vida familiar; y la familia desempeña un importante papel en la educación, en los conceptos de sexualidad y amor, en toda la convención y tradición del sentimiento humano. Así, incluso es posible vincular la poesía lírica con las convenciones de amor, con los prejuicios religiosos y con las concepciones de la naturaleza. Pero estas relaciones pueden ser capciosas y equívocas.

Parece imposible, sin embargo, admitir un punto de vista que constituya una determinada actividad humana en "motor" de todas las demás, sea la teoría de Taine, que explica la capacidad creadora por un conjunto de factores climáticos, biológicos y sociales, sea la de Hegel y los hegelianos, que consideran el "espíritu" la única fuerza motriz de la historia, sea la de los marxistas, que todo lo hacen depender del sistema de producción. En los muchos siglos que transcurren entre la baja Edad Media y el nacimiento del capitalismo no se operan cambios técnicos radicales, mientras la vida cultural y la literatura en particular experimentan hondísimas transformaciones. La literatura tampoco da muchas muestras siempre, al menos inmediatamente, de advertir los cambios de orden técnico que una época experimenta: la Revolución Industrial sólo penetró en la novela inglesa en el quinto decenio del siglo XIX (con Elizabeth Gaskell, Charles Kingsley y Carlota Brontë), mucho después de que sus síntomas fueran ya manifiestos para los economistas y los sociólogos.

Debe admitirse que la situación social parece determinar la posibilidad de realización de ciertos valores estéticos, pero no los valores mismos. Cabe determinar, en líneas generales, qué formas de arte son posibles en una sociedad dada, y cuáles son imposibles; pero no se puede predecir que se producirán realmente estas formas de arte. Muchos marxistas —y no sólo los marxistas— intentan pasar de la economía a la literatura con excesiva rapidez y derechura. Por ejemplo, John Maynard Keynes, hombre nada falto de cultura literaria, ha atribuido la existencia de Shakespeare al hecho de que "estábamos justamente en situación económica de permitirnos el lujo de un Shakespeare en el momento en que se presentó. Los grandes escritores florecieron en el ambiente de pujanza y euforia, y en el de falta de preocupaciones económicas por parte de la clase dominadora que produce la inflación de beneficios" [25]. Pero la inflación de beneficios no ha producido grandes poetas en otros lugares —por ejemplo, en los Estados Unidos, durante el auge del decenio 1920-1929—, y esta idea de un Shakespeare optimista no se sustrae del todo a la crítica. Tampoco es más útil la fórmula contraria, forjada por un marxista ruso: "La concepción trágica del mundo en Shakespeare fue resultado de que fuera la expresión dramática de la aristocracia feudal que en tiempos de Isabel había perdido su posición dominante" [26]. Tales juicios contradictorios, adscritos a categorías vagas como el optimismo y el pesimismo, no atienden concretamente ni al contenido social susceptible de determinación en los dramas de Shakespeare, ni a las opiniones que profesa sobre cuestiones políticas (bien manifiestas en sus dramas históricos), ni a su condición social como escritor.

Sin embargo, hay que llevar cuidado en no rechazar el enfocamiento económico de la literatura en virtud de tales citas. El propio Marx, aunque en ocasiones formuló juicios caprichosos, en general percibía agudamente el carácter oblicuo de la relación entre la literatura y la sociedad. En su *Crítica de la economía política* admite que "ciertos períodos de máximo desarrollo del arte no guardan relación directa con el desenvolvimiento general de la sociedad ni con la base material y la estructura ósea de su organización. Repárese en

el ejemplo de los griegos por contraposición con las naciones modernas o aun con Shakespeare" [27]. Marx comprendió también que la moderna división del trabajo conduce a una contradicción concreta entre los tres factores ("momentos", en su terminología hegeliana) del proceso social: "fuerzas productivas", "relaciones sociales" y "conciencia". Esperaba, de un modo que difícilmente se hurta a lo utópico, que en la futura sociedad sin clases la división del trabajo volvería a desaparecer, que el artista volvería a quedar integrado en la sociedad. Creía que todo el mundo puede ser un pintor excelente e incluso original. "En una sociedad comunista no hay pintor, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, pintan" [28].

El "marxista vulgar" nos dice que tal o cual escritor fue un burgués que pregonó opiniones reaccionarias o progresistas sobre la Iglesia y el Estado. Hay una curiosa contradicción entre este declarado determinismo que supone que la "conciencia" ha de seguir a la "existencia", que un burgués no puede remediar serlo, y el acostumbrado juicio ético que lo condena por estas mismas opiniones. Sabido es que, en Rusia, los escritores de origen burgués que se han solidarizado con el proletariado han sido blanco de constantes sospechas en cuanto a su sinceridad, y todo fallo artístico o cívico ha sido atribuido a su origen de clases. Sin embargo, si el progreso, en sentido marxista, conduce directamente desde el feudalismo pasando por el capitalismo burgués a la "dictadura del proletariado", sería lógico y consecuente que el marxista alabase en todo momento a los "progresistas"; debiera alabar al burgués cuando, en las primeras etapas del capitalismo, lucha contra el feudalismo superviviente. Pero los marxistas critican a menudo a los escritores desde el punto de vista del siglo XX, o bien, como Smirnóv y Grib, marxistas muy adversos a la "sociología vulgar", salvan al escritor burgués reconociendo su universal humanidad. Así, Smirnóv llega a la conclusión de que Shakespeare fue el "ideólogo humanista de la burguesía, el exponente del programa que perseguía cuando, en nombre de la humanidad, desafió por vez primera el orden feudal" [29]. Pero el concepto de humanismo, de la universalidad del arte, se aparta de la doctrina fundamental del marxismo, que es esencialmente relativa.

Donde mejor está la crítica marxista es al exponer las derivaciones sociales implícitas o latentes en la obra de un escritor. En este

aspecto es una técnica de interpretación paralela a las que se basan en las intuiciones de Freud, de Nietzsche o de Pareto, o a la "sociología del saber" de Scheler-Mannheim. Todos estos intelectuales son suspicaces del intelecto, de la doctrina que se profesa, de la simple manifestación. La distinción cardinal es que los métodos de Nietzsche y de Freud son psicológicos, mientras que el análisis de los "residuos" y "derivados" de Pareto y la técnica del análisis de la "ideología" de Scheler-Mannheim son sociológicos.

La "sociología del saber", tal como la ilustran los escritos de Max Scheler, de Max Weber y de Karl Mannheim, ha sido desarrollada en detalle y presenta ventajas concretas sobre sus rivales [30]. No sólo llama la atención sobre las premisas y derivaciones de una posición ideológica dada, sino también subraya los cultos supuestos y prevenciones del propio investigador. Así, es crítica y consciente de sí misma hasta llegar al extremo de la morbosidad. También es menos dada que el marxismo o el psicoanálisis a aislar un solo factor presentándolo como el único determinante de un cambio. Sea cual fuere su fracaso en aislar el factor religioso, los estudios de sociología de la religión de Max Weber son valiosos por intentar determinar la influencia de los factores ideológicos sobre el comportamiento e instituciones económicos, ya que antes sólo se había hecho hincapié en el influjo económico sobre la ideología [31]. Una investigación análoga sobre la influencia de la literatura en las transformaciones sociales sería muy de desear, aunque tropezaría con dificultades semejantes. En efecto, parece tan difícil aislar el factor estrictamente literario como el religioso y responder a la cuestión de si la influencia se debe al determinado factor mismo o a otras fuerzas de las que el factor es simple portador o cauce [32].

La "sociología del saber" adolece, sin embargo, de excesivo historicismo; ha llegado a conclusiones en último término escépticas, pese a su tesis de que puede lograrse la "objetividad" sintetizando y, con ello, neutralizando las perspectivas en pugna. Al aplicarla a la literatura, se resiente también de su incapacidad para establecer la vinculación entre "contenido" y "forma". Como el marxismo, preocupado por no caer en una explicación irracionalista, es incapaz de dar una base racional a la estética y, por consiguiente, a la crítica y la valoración. Esto, desde luego, se aplica a todos los métodos ex-

trínsecos de estudio de la literatura. Ningún estudio causal puede hacer justicia teórica al análisis, descripción y valoración de una obra literaria.

Pero el problema de "la literatura y la sociedad" puede plantearse evidentemente en términos distintos, los de las relaciones simbólicas o significativas: de consecuencia, armonía, cohesión, congruencia, identidad estructural, analogía estilística, o sea cual fuere el término con que queramos designar la integración de una cultura y la mutua relación entre las distintas actividades de los humanos. Sorokin, que ha analizado claramente las distintas posibilidades [33], ha llegado a la conclusión de que el grado de integración varía de una sociedad a otra.

El marxismo nunca responde a la cuestión del grado de dependencia de la literatura respecto de la sociedad; de aquí que casi no hayan empezado todavía a estudiarse muchos de los problemas fundamentales. A veces, por ejemplo, se ven argumentos en pro de la determinación social de los géneros, como en el caso del origen burgués de la novela, o incluso del detalle de sus actitudes y formas, como en el punto de vista de Edwin B. Burgum, no muy convicente, según el cual la tragicomedia "es resultado del choque de la seriedad de la clase media con la frivolidad aristocrática" [34]. ¿Hay determinantes sociales concretos de un estilo literario tan amplio como el Romanticismo, que, aunque asociado con la burguesía, era antiburgués en su ideología, desde sus mismos comienzos, al menos en Alemania? [35]. Aunque parece evidente que las ideologías y temas literarios dependen de alguna manera de las circunstancias sociales, rara vez se han establecido los orígenes sociales de las formas y de los estilos, de los géneros y de las normas literarias propiamente dichas [36].

Esto se ha intentado de modo concretísimo en los estudios de los orígenes sociales de la literatura: en la unilateral teoría de Bücher sobre la génesis de la poesía en los movimientos rítmicos del trabajo; en los muchos estudios hechos por antropólogos sobre la función mágica del arte primitivo; en el documentadísimo intento de George Thomson de poner en relación concreta la tragedia griega con el culto y los rituales y con una revolución social democrática en tiempos de

Esquilo; en el ensayo, algo ingenuo, de Christopher Caudwell de estudiar las fuentes de la poesía en las emociones tribuales y en la "ilusión" burguesa de la libertad individual [37].

Sólo si se pudiera demostrar de un modo concluyente la determinación social de las formas, sería posible plantear la cuestión de si las actitudes sociales no pueden hacerse "constitutivas" de una obra de arte y entrar en ella como partes efectivas de su valor artístico. Se puede afirmar que la "verdad social", aunque no es, como tal, un valor artístico, corrobora valores artísticos tales como la complejidad y la cohesión. Pero no es forzoso que sea así. Hay grandes obras literarias que tienen escasa relación con lo social, o ninguna; la literatura social sólo es una clase de literatura, y no es fundamental en teoría de la literatura, a menos que se sustente la opinión de que la literatura es fundamentalmente "imitación" de la vida tal cual es, y de la vida social en particular. Pero la literatura no es sucedáneo de la sociología ni de la política. Tiene su propia justificación y finalidad.